

MADRID, LOS AÑOS CUARENTA: ANTE UNA MODERNA ARQUITECTURA

APROXIMARSE A LA ARQUITECTURA DE LOS AÑOS CUARENTA EN ESPAÑA NO SUPONE, CONTRA LO QUE PUEDA PARECER, ACERCARSE A UN HECHO unitario. Por el contrario —y un recorrido por la exposición pienso que lo confirmará— la aparente unidad expresada por la común utilización de lenguajes históricos encierra entendimientos distintos de lo que la arquitectura sea o pretenda, al tiempo que plantea un difícil juicio a aquellos que no piensen que la historia de la arquitectura española contemporánea es algo ya definitivamente escrito.

La crítica moderna posterior a la década pasó por ella como sobre ascuas, la encerró en un paréntesis que nunca debería ser abierto, y tendió un puente entre la arquitectura anterior a la guerra y aquella otra que, a partir de los años cincuenta, podía por el empleo de una figuratividad moderna establecer tal enlace. Tender este puente, identificar los hilos de una posible continuidad entre los años treinta y cincuenta suponía aislar aquellas arquitecturas de su contexto real, de su origen, y establecer como relevante el único aspecto capaz de ofrecer un parecido: su carácter artístico. Sobre ello fue montada la crítica moderna y cerrado el paréntesis en que nos introducimos, no con el temor a la pestilencia ni el gusto por lo macabro, sino con la frialdad de quien sabe que la existencia de columnas dóricas o de paredes blancas no significa en principio nada.

La realidad fue que hubo guerra, como todos sabemos, y que como consecuencia de ella ocurren distintas cosas. En primer lugar que se modifican o nacen instituciones que, al menos parcialmente, tienen la edificación como fin. Por un lado, nacen las que son consecuencia de la guerra misma: regiones devastadas, o las que pretenden unificar la arquitectura oficial y el urbanismo desde un punto de vista centralizado: la Dirección General de Arquitectura. Por otro, se modifican antiguos organismos que como el Instituto Nacional para la Reforma Agraria (convertido en el de Coloni-

zación) y el Patronato de Casas Baratas (convertido en el Instituto Nacional de la Vivienda) se someterán a la ideología y a los fines del nuevo estado. Si añadimos algunos otros (Obra Sindical del Hogar, Patronatos de casas militares...), cerraremos un cuadro que deja sólo fuera las iniciativas particulares, bien escasas en la inmediata posguerra, y que intenta controlar el conjunto de la edificación desde la ideología difundida por las Asambleas Nacionales de Arquitectos que organizan los Servicios Técnicos de FET y JONS. Hay, pues, en los primeros cuarenta, un completo panorama de arquitectura de estado en el que las fisuras rellenadas por las iniciativas privadas se acomodan sumisas al aire oficial.

Pero, en segundo lugar, no eran los políticos, sino los arquitectos quienes soplaban dicho aire. Pues si antes de la guerra la cultura conservadora no detentaba la atención de las élites, esto no quiere decir que no existiera: tan sólo ocurría que la Academia no era ya el cliente preferido por las revistas profesionales más difundidas (al menos por las más buscadas por los que, mucho después de la guerra, eran aficionados a las revistas antiguas). En los años treinta, la cultura conservadora llenaba los estudios, las escuelas, los concursos, las ciudades, hasta tal punto que la pretendida restauración académica de los años cuarenta es una simple continuidad que crece, si se quiere, hasta llegar a la hegemonía. Pero hombres como Palacios, López Otero, Bona, Muguruza, Cort, Nebot, eran importantes antes y después de la guerra civil, al tiempo que jóvenes como Gutiérrez Soto o Moya deben su éxito en los años de posguerra a la condición de grandes promesas que antes tuvieron. (Y no sólo esto: Zuazo, Anasagasti, Lacasa, Sánchez Arcas, García Mercadal, Chueca, son nombres unidos tanto a la gestión republicana como a la filiación académica, lo que no supone un juicio de valor.) *Lo que está claro es que adjudicar a la guerra el papel de abismo entre arquitecturas opuestas es no pasar de las apariencias. Que identificar los lenguajes de vanguardia con ideologías o contenidos progresivos es seguir en una confusión ya demasiado evidente. Que perseguir las listas de exiliados y desaparecidos para hallar la razón y el lugar donde la arquitectura murió tiene el mismo sentido —esto es: literario— que ir a la búsqueda del sepulcro de Don Quijote.*

Unos arquitectos murieron, otros se exiliaron y otros aun fueron, dentro, depurados. Pero, claro es, por exclusivas razones políticas. Muchos, sin embargo, permanecieron. Y si al aire que soplaron los ar-

quitectos ligados al poder vencedor —el de la nunca desaparecida Academia— se realizó una buena colección de pastiches, éstos no eran más que fiel continuidad con lo anterior o traslación de los también abundantes pastiches modernos. Pero el conjunto de conocimientos, métodos e instrumentos que podemos conocer como «disciplina» era el mismo, entre otras razones, porque de casi los mismos arquitectos se trataba. *Bajo parecidas apariencias, parecidas figuraciones, se ocultaban distintas formas de entender tal disciplina, permanecían mejores o peores calidades, mayores o menores aciertos y habilidades en su utilización. Y hay más: bajo apariencias historicistas o ruralistas se realizaban arquitecturas, poblaciones, planes, de contenidos disciplinares contemporáneos, idénticos a los realizados bajo figuraciones modernas.* En cuanto a los otros contenidos, los reales, estaban en una relación incierta con respecto a los primeros. Aun cuando algunas arquitecturas puedan explicarse en cierto modo a través de ellos.

Sin embargo, la búsqueda de una «arquitectura nacional» que representara el triunfo del «orden nuevo» sobre el liberalismo, que expresara la concepción del estado de los vencedores, fue un hecho. O, al menos, tal fue la superestructura que, desde el poder, plantearon los arquitectos que en él tenían un papel predominante, y de cuyo eco esta exposición puede entenderse como crónica. Pedro Muguruza, director general de Arquitectura, es la cabeza visible de algo que, en su énfasis, partía del trauma colectivo que significaba la guerra civil para justificar por sublimación tanto la existencia de la lucha que devastó el país como la modificación radical de las estructuras políticas y sociales.

No sólo las instituciones propiamente republicanas fueron condenadas como demoniacas, sino que cualquier episodio coincidente con la República fue también sumado para equilibrar, aparecer como justo, el desastre que la guerra era. Así, como bien se sabe, fue incluida en ello la arquitectura moderna para dejar un espacio libre en el que sembrar lo único que Muguruza entendía: la Academia.

Porque la obsesión por encontrar un estilo —identificado entre Herrera y Villanueva— que resolviera la «arquitectura nacional», la sublimación de lo rural y lo antiguo, la general defensa de los lenguajes historicistas, fue acaso una patología, pero no sólo: el hallazgo de la arquitectura académica como solución a la arquitectura nacional no fue una casualidad, pues tal búsqueda había sido iniciada con el fin de justificar aquel inevitable encuentro.

Así se inventó un nuevo enemigo: el racionalismo, y se le llamó rojo, aun a sabiendas de que la trayectoria de algunas personas (Gutiérrez Soto, Aizpurúa, Agustín Aguirre, Aguinaga, Azpiroz...) lo desmentía categóricamente. La identificación de un nuevo enemigo, de un nuevo frente, exigía buscar el ejército que en la batalla de la paz pudiera batirlo. Los arquitectos, blandiendo la Academia, se apresuraron a ganar una lucha que encontraba la facilidad en que tal enemigo no existía. Todos ellos, pues, al margen de sus preferencias disciplinares y de su antiguo historial, recogieron el pensamiento y el lenguaje académico como *único patrimonio común* y como *disciplina específica*, esto es, como aquello que todos ellos y sólo ellos sabían emplear. Pues el racionalismo, la arquitectura moderna, podía destruir una disciplina tradicional¹ que sólo después de un gran y largo esfuerzo lograría sustituirse. Era preciso no perder la Academia, pues ella podía cumplir un doble objetivo: aparecer como una necesaria opción ante una arquitectura «roja» y presentar a los arquitectos como cuerpo profesional imprescindible para la construcción de una paz del régimen; pues el lenguaje académico era específicamente suyo, ningún otro cuerpo profesional ningún otro instrumento podía sustituirlos. Sólo ellos detentaban la Academia como sistema codificado y preciso, amplio, capaz de acometer y resolver cualquier tema que se presentara.

Así se explica que arquitectos como Gutiérrez Soto la adoptaran sin ningún problema. Así queda claro también que, como la batalla sólo consistía en convencer —vía Academia— de la necesidad de los arquitectos, podían coexistir obras racionalistas (la reconstrucción de la Universitaria, algunas cosas de Regiones y del INV, edificios modernos disfrazados de historia, algunos casos bien conocidos sin disimulo alguno...), ya que una vez logrado el consenso, ganada tal batalla, ninguna fisura se abría. Pues la Academia, no tan amplia y tan segura en realidad, cobijaba bajo su manto figurativo o su protección a la no contraria sino afín disciplina racionalista, en la que, a veces, delegaba sin más su cometido para con su cooperación poder resolver realmente todos los problemas.

Todo estuvo bien urdido. Tanto que engañó incluso a muchos de los que lo inventaron o participaron en ello y, también, a los que no podían decir que no estaban de acuerdo. Tanto que, eliminada la Academia cuando ya no era útil, la crítica moderna estableció sus bases sobre el razonamiento superestructural y no sobre el fondo real

del tema. ¿O acaso la crítica moderna —y los arquitectos con ella— libraban también ocultamente una batalla distinta?

«Cien dibujos»

La academia pretendió, pues, identificarse con el Estado. La vía principal fue la fundación de la Dirección General de Arquitectura, éxito inicial de Muguruza, que fracasa, sin embargo, en el intento de controlar desde ella la totalidad de la arquitectura oficial y de establecer el Cuerpo Nacional de Arquitectos². Su actividad se concretará en tres vertientes fundamentales: la Sección de Urbanismo (que con una notable continuidad pasará —al fundarse el Ministerio en el 57— a constituir la Dirección General correspondiente), las actividades de «mejoramiento de la vivienda» que buscarán los huecos dejados por Regiones y por el INV, y las grandes obras oficiales que, como la finalización de la Catedral de Madrid y del Teatro Real, o el Ayuntamiento de Zaragoza, constituirían las piezas monumentales de las ordenaciones urbanas.

El «mejoramiento de la vivienda» (que incluía aspectos de investigación teórica y técnica) no alcanzó una significación comparable a las realizaciones de los otros organismos dedicados al tema y su línea de desarrollo logra el máximo interés en proyectos experimentales que (como el de L. Moya en las viviendas abovedadas en el barrio de Usera) resultaron abstractos frente a los problemas reales, sólo relevantes como episodio biográfico.

La Sección de Urbanismo, cuya producción más elaborada fue el Plan de Madrid del 41, estableció las líneas generales del crecimiento y desarrollo de algunas ciudades al precio de contemplar cómo en la construcción de los planes se eliminaban aspectos que se habían considerado fundamentales como contenido de los mismos. En Madrid, en la cornisa del Manzanares —fachada representativa de la capital—, en la avenida del Generalísimo, la arquitectura y el planeamiento académicos eran los instrumentos disciplinares —esto es, de arquitectos— a cuyo papel de rígidos conformadores se confiaba el control de la construcción de una ciudad en la que las actuaciones privadas, pretendidamente sumisas y teóricamente erradicada su actitud liberal, eliminaba tales instrumentos como contrarios a unas condiciones de producción que necesitaban la ciudad del «laissez

faire». Puertas adentro de la oficina de urbanismo, en los dibujos de los planos, la férrea imposición política de la época pretendía utilizarse en beneficio cierto de la ciudad (según decisiones no ajenas a las del Plan de anteguerra) y cuya retórica monumental no sólo debe entenderse como deseo de simbolizar el «orden nuevo» que hacía posible tal ciudad, y como garantía de control y de orden urbano. También era el deseo de construir una «ciudad de la arquitectura» voluntariamente buscada, tanto por los valores que a ella se asignaban como porque sólo a través de los arquitectos ésta era posible. Pero puertas afuera, la ciudad totalitaria, la imagen del «orden nuevo» nunca se construyó: la férrea política no sostenía —y era, recíprocamente, sostenida— más que por un capital que pronto cruzaría, para quedarse, el umbral de aquella oficina.

Fueron las obras oficiales de prestigio las que tuvieron al propio Muguruza por promotor directo. Unas se resolvían por concurso de anteproyectos, otras se encargaban a arquitectos de su confianza; otras más se las reservaba para sí mismo. A través de estas últimas, del croquis para el Cerro de los Angeles, de la Cruz y de las capillas para el Vía Crucis del Valle de los Caídos, comprobamos lo que para él fue la Academia, lo que entendía por arquitectura. Pues si el código académico era el instrumento capaz de resolver cualquier tema (y las casas madrileñas de Zuazo, los proyectos de Gutiérrez Soto, el Ayuntamiento de Alberto Acha, la Universitaria de López Otero, la Laboral de Moya, así lo demuestran) en manos de Muguruza el tradicional cuerpo disciplinar quedaba aislado, planteado con tal pureza y abstracción que de lenguaje específico se convertía en código inútil. Problemas inventados, temas vacíos, se resolvían desde un entendimiento escenográfico que inevitablemente se agotaba en el soporte que hacía coincidir origen y fin: el dibujo. No son proyectos, son láminas; por ello no es casual que casi ninguno de sus trabajos de posguerra se construyera. Como tampoco el que los empeños más ambiciosos de su Dirección General (el sector de alrededores del Palacio, el «edificio representativo» en el solar del Cuartel de la Montaña, el centro comercial de la avenida del Generalísimo) fracasaran contaminados por una voluntad escenográfica que de proyectos los convirtió en maquetas y que a nadie más que a los arquitectos —y no a todos— podía interesar. La Academia, la propia Dirección General de Arquitectura, encontró en Muguruza su límite y su inversión. Llamada para resolver problemas y para representar al estado acabó hablando tan sólo de sí misma.

«Terrible es este lugar»

Sin embargo, la Academia —entendida ésta como retorno a un purismo clasicista que no tenía en Madrid desarrollos importantes— será para Luis Moya no sólo el instrumento más útil y elocuente, sino también el más capaz de concebir una arquitectura en la que pensamiento y realidad, significación y forma, deberían alcanzar una coherencia siempre perseguida como ideal primero.

El joven Luis Moya tuvo un historial indeciso entre el año 27 —fin de su carrera— y el 36, en el que proyectos como el Faro de Colón y el Museo de Arte Moderno señalan los extremos entre los que se mueve una voluntad que quiere compatibilizar el clasicismo con la renovación que la arquitectura debía sufrir.

La guerra civil será, al parecer, el fin de la indecisión. Para un hombre católico que entiende la arquitectura como reflejo fiel del orden social, la arquitectura moderna, de la que ya visceralmente dudaba, será la imagen de aquel mundo sin valores, de la desintegración que crudamente tiene encima —desde su ideología y su clase— en el Madrid en guerra. En este orden de cosas —y no en el de la representación del estado totalitario— hay que encuadrar el proyecto del año 37 al que, cuando se publica en *Vértice* en el 42, se le añade la memoria y el título de «Sueño arquitectónico para una exaltación nacional».

El «Sueño» fue un ejercicio arquitectónico, casi un retorno a la escuela una vez maduro, en el que no se está tanto precisando el acento sobre determinados valores simbólicos, como poniendo a prueba la capacidad del clasicismo para expresarlos, para ponerlos de relieve sin dejar de resolver el tema concreto. El «Sueño» no lo es del todo si se mira la planta en la que se ha tenido buen cuidado en incorporar el tráfico rodado al que se sumerge en una red subterránea, si se observa el estudio de la topografía y el contacto con la parte de la ciudad —el ensanche de Argüelles— en la que hipotéticamente se enclava. Véase la sección axonométrica de la basílica piramidal estudiada con rigor constructivo, como si fuera a ser hecha, y en la que el propio modo de dibujar, de elegir un medio de representación, indica la voluntad de no proponer el clasicismo como regresión, como huida, sino, por el contrario, como el sistema capaz de asimilar los modernos instrumentos disciplinares para resolver completamente los problemas. El proyecto —no dibujo— era una preparación, una

puesta al día de una disciplina tradicional recogida para asumir aquella condición siempre constante como objetivo de sus trabajos, de lo que piensa que sea la arquitectura: dar respuesta a los problemas planteados y expresar, volver visible, la concepción del mundo que la erige. Si tal concepción debía ser la occidental y cristiana, sólo el clasicismo como método útil y como arquitectura de la verdad revelada podía aspirar a cumplir semejante objetivo. Cuando Muguruza vuelve a Madrid en el 39, se encuentra que, durante la guerra, algunos grupos de arquitectos trabajaron allí en temas teóricos. Inmediatamente incorporará a Bidagor —que había dirigido el esbozo de una posible reconstrucción y desarrollo de la ciudad— a las tareas oficiales. Hay que reconocerle en ello un buen olfato, como también en la introducción de Moya en la Dirección General, decisión a la que sin duda no fueron ajenos los dibujos del «Sueño» como insinuación por parte de su antiguo discípulo de un vigoroso desarrollo del clasicismo capaz de ser ofrecido como arquitectura del nuevo estado y con la capacidad de erradicar la incipiente cultura moderna desarrollada durante la República y en la que el primer director general no había ocupado precisamente una posición hegemónica.

Fuerte convicción, talento, rigor técnico, erudición histórica y hasta catolicismo militante, formarán la base del prestigio de Luis Moya durante la década e, incluso, del cierto mito creado a su alrededor. Profesor, proyectista, escritor, investigador técnico, era el único personaje capaz de plantear con coherencia el entendimiento clásico —y tradicional— de la arquitectura y acaso el único también de creer con seriedad en su posible desarrollo.

Desde la Dirección General participará en un primer momento en los trabajos más importantes, notándose su huella en las formalizaciones arquitectónicas del Plan de Madrid, proyectando con Méndez la reforma del Teatro Real, dirigiendo los proyectos de los barrios —poblados satélites— del Terol y del Cerro de Palomeras, etcétera.

Pero si era tal vez el arquitecto más prestigioso de la Dirección, su línea de trabajo irá separándose paulatinamente de ella. Dentro realizará —1942— las viviendas abovedadas de Usera —acaso el mejor ejemplo de una arquitectura neorrealista no precisamente potenciada—, que siendo una experiencia importante de su línea personal no tuvo aprovechamiento alguno por parte de la política oficial de edificación. Con ellas, con el Escolasticado de Carabanchel, con otras

cosas más, inicia un desarrollo en el que la técnica querrá ser la otra cara del estilo de modo que éste se apartara de la escenografía y naciera congruente, hijo de la construcción. Así, el continuar y vivificar una tradición artesana que compite con los materiales modernos tan escasos en la época, será la vía por la que el clasicismo busque alcanzar la verdad material: que arquitectura y construcción fueran hechos inseparables, una misma cosa. El desarrollo recorre la Mutual del Clero, el Museo de América, San Agustín, las universidades de Zamora y Gijón. Y de todo ello será testimonio un libro: *Bóvedas tabicadas* (1947).

Entre la admiración y el rechazo, su posición de aislamiento —de autonomía incluso con respecto a una realidad que le eligió como modelo sublimado, como paradigma de algo que nunca se había decidido seriamente seguir— va creciendo desde el proyecto de Carabanchel, pasando por San Agustín y culminando en la Universidad Laboral de Gijón. Al compás del tiempo su base noeplatónica —católica— se consolida: como arquitecto se sentirá obligado a configurar en la tierra, a volver visible, el orden ideal que como obra de Dios subyace en la naturaleza. La iglesia de San Agustín, dedicada por añadidura al pensador que cristianiza —santifica— la cultura clásica, deberá alcanzar la perfección que la hará digna de escuchar las palabras del sacerdote en su consagración: «Terrible es este lugar, ésta es la Casa de Dios y la Puerta del Cielo».

San Agustín buscará ser la iglesia ideal, perfecta, que la sabiduría de la construcción como principio de la arquitectura edificará con la materia revelando el orden que al cosmos imprimió su Creador. La simbiosis entre forma y construcción, la forma que deviene representación de la Idea por medio de la materia, erige la Iglesia. Fuera, en la ciudad, el templo exhibe su condición sagrada por medio de una fachada exenta, independiente, configurada como estandarte que ofrece al mundo su jerárquica presencia y que resulta ser significado puro de ello.

En la Universidad Laboral de Gijón culminará este planteamiento, en un tema mucho más amplio y ambicioso, según expliqué detenidamente en otra ocasión³. Allí, conectado con un sector oficial que aún pretende plantear el «nuevo orden», Moya responderá intentando la configuración de una ciudad sagrada, cristalización suprema del orden Ideal, en la que piensa —como un nuevo Villalpando— que sólo el clasicismo como arquitectura revelada puede perseguir tal ambición.

Pero cuando —ya en el 55— la Laboral se acaba, Moya ha quedado completamente al margen de un sentir profesional que si algún día le tuvo por inquietante y difícil maestro, hoy se aparta de él casi como de un loco. Su recorrido ilumina con nitidez la comprensión de los años cuarenta: acaso fue el único que creyó en todo aquello, y si por esa creencia puede ponerse en duda lo razonable de su actitud, su pasión personal por la arquitectura y la propia intensidad de su postura extrema nos permiten interpretar su trabajo —su vida entera— como una continua reflexión sobre el ser mismo de la disciplina. Tal reflexión se perdió para la cultura madrileña, y con ella un importante magisterio capaz de iluminar una ciudad hecha siempre de tradiciones rotas, de fragmentos.

La fluida disciplina

Si para Luis Moya el estilo era una filosofía que en el lenguaje arquitectónico hacía visible su significación, para Gutiérrez Soto éste era sólo un instrumento con el cual proyectar.

Su trayectoria durante los treinta nos muestra bien cómo el lenguaje racionalista, el cubismo, fue pronto para él un instrumento más útil que el historicismo en que se formó, y al que, a pesar de haber llegado a dominarlo con evidente soltura, no tiene inconveniente en abandonar, sopesado lo que gana. Para su mentalidad pragmática, el historicismo es a menudo un estrecho corsé que exige disciplina y erudición al servicio de significados en los que no está muy interesado. Así pues, ajeno a las connotaciones progresistas de la nueva arquitectura europea, descubre la neutralidad de su lenguaje y, trabajando con él, llega a ser uno de los mejores arquitectos racionalistas españoles, acaso el mejor de Madrid, como comprobará quien recuerde el cine Barceló, la piscina La Isla, algunas casas madrileñas de vecindad, las instalaciones de descanso en Castelldefels, etc. En ellos encontramos la arquitectura entendida como oficio en la que el lenguaje resulta instrumento ajeno —tal vez deliberadamente— con lo que otros entendían como valores de significado. Al contrario que para Moya, la arquitectura será para él cada vez más neutral, más autónoma, y su lenguaje sólo técnica válida en cuanto útil, herramienta del oficio.

Lo mostrarán también las obras que la guerra interrumpe (como la torre de la plaza Urquinaona en Barcelona y las viviendas de la

calle Miguel Angel en Madrid) que se acaban del mismo modo que fueron proyectadas.

Pero sin duda la guerra hará notar su influencia y tampoco Gutiérrez Soto será ajeno a la búsqueda de una «arquitectura nacional». Ya en el 37 proyecta el Mercado de Mayoristas en Málaga en el que —según hizo notar Carlos Sambricio⁴— le basta la colocación de un gran escudo y de algunos eslóganes políticos para ser inequívoca representación de la causa. Ante el nuevo sistema del que participa sin lugar a dudas con intensidad, no reacciona adoptando un lenguaje como expresión de los nuevos contenidos; y parece que este planteamiento, a su modo de ver, no tiene sentido. Incorpora emblemas que simplemente los representen, y que si en este caso son estrictamente tales, en otros puede llegar a ser toda una figuración que sólo la condición emblemática y no la significativa alcanza y pretende.

«¿Qué se va a llevar ahora en Madrid?», preguntaba Gutiérrez Soto, al final de la guerra, a un compañero suficientemente entretreído con las fuerzas políticas ya vencedoras para poder contestar. La respuesta no importa, pues la pregunta es una declaración de principios: no le interesa el estilo empleado para expresar la causa más que en función de ser el instrumento que ha de dominar y emplear. Aunque lo que entonces no sabía era que iba a estar en una posición central para definir cuál debiera ser tal instrumento.

En efecto, cuando recibe el encargo del Ministerio del Aire se encuentra ya en esa comprometida e, imagino que incómoda, situación. Viaja a Alemania e Italia a conocer edificios similares y, fruto de estas visitas, elabora un anteproyecto en 1941 que define la composición general que hoy conocemos, pero con una apariencia cercana a las arquitecturas oficiales de los países que recorre. En el 42 realiza el proyecto definitivo siguiendo la misma composición general, aunque adoptando ya el conocido aspecto herreriano, decisión en la que al parecer influye Bonatz, pero a la que no pueden haber sido del todo ajenas personas que, como Muguruza y Bidagor, promovían un Madrid en el que ya se había decidido lo que «se iba a llevar», y que resultaba fundamental que se cumpliera tratándose de aquel tema y en aquel emplazamiento. El estilo, pues, no le importará gran cosa. Habiéndose servido de uno para configurar el proyecto, la disposición general atendía datos racionales y prescindía de él de modo que, si era preciso, pudiera, como un traje, mudarse después.

Curiosamente, y debido a su habilidad, el edificio del Ministerio se convirtió inmediatamente en ejemplo primero, en arquetipo de la ortodoxia de la época. Y ello, claro es, por su imagen, esto es por aquel aspecto que había sido más accidental en su concepción, tal y como las fotos de la obra permiten ver al mostrar una convencional estructura de hormigón que luego se reviste con el lenguaje al fin decidido. Si se visita el interior puede observarse con mayor claridad: la zona principal de la entrada, escalera, salón de honor, los grandes despachos, etc., adoptan la figuración herreriana como oficial escenografía, pero el resto del edificio se resuelve con un diseño próximo a sus obras de anteguerra, entre racionalista y Deco.

Pues si aquella figuración historicista fue recogida de buen grado como símbolo de algo que era preciso representar, ésta volvía a ser el corsé que, por estrecho, exigía la intervención de un método radical: la separación de organización y figuración en dos términos independientes e intercambiables, que podían cada uno diversificarse y guardar la cercanía y la congruencia —entre organización y figuración y entre unas y otras figuraciones— que el proyectista quisiera.

Tal método puede observarse de nuevo en la casa de la plaza del Doctor Marañón, en la de la calle Juan Bravo, en la de Padilla, en muchas otras. Aunque a veces el método titubea: la estrechez provocada por el estilo o la voluntad escenográfica lo hacen retroceder a la posición ecléctica de los primeros años (posición que, en realidad, nunca había desaparecido). Así la casa-palacio para Juan March en Mallorca, acaso el mejor ejemplo.

Pero tal método, tal entendimiento de la arquitectura que hace del estilo un instrumento, del lenguaje un emblema, sitúa a Gutiérrez Soto en una posición de extrema facilidad para volver a la arquitectura moderna en cuanto el instrumento no fuera obligado, el emblema no tuviera sentido. Pues la historia —la Academia— no le había ni contaminado ni convencido: sólo se había servido de ella. Ensayando la transición en algunos proyectos como el Estado Mayor Central (1949), explicará lo anterior como disculpable producto de un trauma y recuperará lo moderno sin más problemas. El método, sin embargo, no cambia, sólo que ahora todo es más congruente y aparenta una coherencia que nunca fue precisamente ni su ideal ni su preocupación. Por eso, a través de su arquitectura en los años cuarenta entendemos toda la demás, percibimos cómo ninguno de los estilos recorridos por él tuvo otro contenido o significación que se-

guir los dictados del gusto dominante, origen de una diversidad de apariencias que para muchos escondió que se trataba del mismo modo de entenderla y concebirla.

Y con ello comprobamos que, efectivamente, la arquitectura moderna no fue vencida en la guerra civil, simplemente porque no se trataba de un enemigo. Sólo su apariencia fue por algún tiempo suspendida, de modo que quedara oculto el auténtico fin de su restauración y ésta apareciera como conquista y progreso para los que, bajo tantos eufemismos, confundían arquitectura y «estilo».

Gutiérrez Soto (el arquitecto más hábil de Madrid, el que se identificó con la clase dominante planteando la profesión a su servicio) representa fielmente este proceso. Y Gutiérrez Soto (y los que como él pensaban u obraban: Azpiroz, Zuazo, Aguinaga, Domínguez Salazar...) fue en Madrid la realidad, la regla. Lo demás eran sólo excepciones.

«Yo he visto en Italia una cosa distinta»

Francisco Cabrero (t. 1942) forma parte de la generación cuyos estudios son interrumpidos por la guerra, no estando por ello personalmente implicado ni en los debates y las luchas hegemónicas de la cultura arquitectónica de los años treinta ni dentro de los que eligen —o aceptan— el código académico como único lenguaje universal al cuerpo profesional. Alrededor del año 34, y coincidiendo con su ingreso en la Escuela, cree observar cómo significativos personajes de la arquitectura moderna madrileña (que como Zuazo o Gutiérrez Soto pertenecen incluso a ideologías contrapuestas) realizar algunas obras con concesiones a estilísticas histórica que parecían haber abandonado de forma definitiva, fenómeno que se produce también en otros muchos países europeos bajo los más diversos regímenes y ordenaciones sociales. Pensará, pues, que la absoluta correspondencia entre figuraciones e ideologías, entre modernidad y progreso, no es exacta, constituyendo más un arma dialéctica para unos y otros y no un argumento que pueda explicar claramente el origen de algunas tendencias ni servir de garantía para aquellas que pretenden ser ofrecidas como la imagen más adecuada de un determinado contenido político. Estos aspectos confusos unidos al corte radical de actividades que significa la guerra

civil y a la desaparición de la arquitectura extranjera debido a la guerra mundial que estalla inmediatamente después, la hacen participar de una desorientación, común al menos a estudiantes y a jóvenes profesionales, en la que sólo aparece la sospecha de que el academicismo ecléctico que detenta la ortodoxia no es, en su carácter decadente, adecuada solución ni para resolver los problemas ni para expresar los contenidos del nuevo estado.

Con este pensamiento, y antes de acabar la carrera, viajará a Italia, país que entiende más afín en lo ideológico y en lo arquitectónico. Allí conocerá las obras de Líbera, de Lapadula, el EUR, los pueblos de colonización del Lazio y, en general, las obras del área romana. Y de allí vendrá con el convencimiento de que efectivamente coinciden modernidad y progreso, de que la arquitectura moderna es la mejor arquitectura, sea cual fuere el punto de vista desde el que se la contemple; y ella debía ser, pues, la elegida en España para servir y representar el nuevo orden. Porque con ella no sólo dos perfecciones, formal y política, pueden alcanzar un paralelo tan satisfactoriamente coherente como lo ha querido ver en la Italia mussoliniana, sino también porque es la disciplina moderna —y no la académica— la que encuentra capaz de resolver los múltiples problemas que en España se plantean. Vuelto de Italia intentará inmediatamente un camino de experimentación personal y de demostración: el anteproyecto del concurso para la Cruz de los Caídos, que no puede, sin embargo, llegar a presentar, ya que Muguruza no le autoriza a inscribirse antes de ser titulado, aun a pesar de que lo sería al entregar el trabajo. No sé si vio Muguruza aquel proyecto o si conocía, sin verlo, la personalidad del joven Cabrero para pensar que presentaría un trabajo de gran atractivo, pero al margen de la ortodoxia académica. El dibujo y las fotos que hoy se conservan nos permiten imaginar el impacto que había podido tener en el jurado una composición cuya fuerza monumental parece decir: «He aquí lo que se consigue si se olvida tanta decadencia historicista y se entiende el clasicismo como lo que siempre fue: la búsqueda de la perfección a través de la racionalidad más absoluta». No extraña el miedo —o el desacuerdo— de Muguruza si conoció el proyecto; nada estaba más lejos de la arquitectura que promovía, nada ponía más en duda sus propios proyectos —en particular, la impotencia académica de su Cruz— desde unos objetivos aparentemente comunes y desde un proyectista sobre el que no cabían dudas ideológicas.

Lo cierto es que no intervino en el concurso, y ello es un dato más para ver que la arquitectura de filiación italiana, contra lo que a veces se ha dicho, apenas tuvo importancia en España. Sólo proyectos de Cabrero y de algunos arquitectos jóvenes (de Fisac, por ejemplo, alguno de Coderch y los realizados por el equipo dirigido por Gómez del Collado para las escenografías de los actos públicos; porque Oiza será fugazmente italianizante sólo años después de la década y Alejandro de la Sota mucho más tarde) pueden entenderse en esta línea que, también por su escasa práctica, no alcanzaría ni grandes beneplácitos oficiales ni la acogida de la iniciativa privada. Pues las actuaciones más generalizadas (que acaso esta exposición, en el inevitable carácter selectivo, sea lo que menos recoja) se mantendrían en la fidelidad a unos principios conservadores muy alejados de la expresión de un «orden nuevo», señalando, una vez más, que tal orden nuevo no existió.

Pero la trayectoria arquitectónica de Cabrero quedará casi permanentemente influida por esta experiencia que tanto debe, aunque sea indirectamente, a la pintura metafísica. Hasta tal punto que todos los proyectos de intención monumental o simbólica —y algunos de los que carecen de ella— se plantean según esta idea rígida y abstracta, congelada, de la forma. Y en ellas (Béjar, bloque Virgen del Pilar, Sindicatos —y más allá de la década—, monumento a Calvo Sotelo, Mausoleo en Karachi, edificio Arriba, Pabellón de Cristal de la Feria del Campo) subsistirá siempre el conflicto entre una composición extremadamente simétrica y una visión oblicua de la misma, indicada por su gusto en dibujar desde tales puntos de vista, y cuya expresión más clara es el óleo que pinta (pues es Aburto quien proyecta) para el «Monumento a la Contrarreforma». La visión desde Cibeles del volumen cúbico de Sindicatos muestra bien el mecanismo buscado para valorar la expresión de un edificio cuya importancia pública e ideológica lo convierte en monumental.

Pero si Aburto puede señalarse como el ocasional seguidor de Moya en lo figurativo, Cabrero lo será sobre todo en el desarrollo de ciertos aspectos del reconocimiento de la técnica como principio fundamental⁵. Proyectará las viviendas en Béjar y en la calle de Francisco Silvela, en las que tal pensamiento es obvio, y, a partir de la publicación de *Bóvedas tabicadas*, recoge la experiencia de Moya en los pabellones para la primera Feria del Campo y en el bloque de viviendas Virgen del Pilar, que forman una experiencia tan rica y te

aislada como las viviendas abovedadas de Usera. La arquitectura moderna aparece en ellas intentando una nueva persuasión: ser hija exclusiva de una técnica que evita los apriorismos figurativos y se impone como necesidad.

Aunque el triunfo de Cabrero fue Sindicatos, en 1949 un jurado elige su anteproyecto (exaequo con el de Aburto) como ganador. Pero no se trataba de que tardíamente la cultura oficial hiciera la sustitución que con la Cruz de los Caídos intentó Cabrero siete años antes, para mejor servir y expresar un estado planteado sobre bases nuevas. Era tan sólo que esta cultura —vía Gutiérrez Soto— reconocía lo anterior como patológico y se despojaba de la Academia para emprender un camino que permitiera la sistemática ocupación del territorio ahora que social y económicamente iba a ser posible, ahora que los problemas se convertían en ocasiones. El fallo del concurso de Sindicatos significa la conversión definitiva de la arquitectura del franquismo en la arquitectura del capital, y lo contradictorio es que exprese el giro un edificio cuyo tema y cuya solución pretenden aún ser la respuesta a un orden social que teóricamente marginaba el capitalismo.

Pero fue así. Y las netas ideas de arquitectura que se han pretendido sintetizar en el examen de cuatro arquitectos (Muguruza, Moya, Gutiérrez Soto y Cabrero) forman las posiciones que pugnaron por la hegemonía y que acaso puedan representar un eco de la paralela lucha política de los cuarenta a partir de la cual, y no antes, surge el franquismo que nace en los años cincuenta, que desarrolló la ciudad —y el país— que hoy vivimos, y que recogió la arquitectura moderna —banalizada o no— como suya, como instrumento a su servicio.

Hay «otra» arquitectura moderna, se dirá. Sí, si se quiere, hay otra «cultura» arquitectónica moderna que tiene también su origen en los años cincuenta. Pero entonces hay que admitir que, al menos en Madrid, está solamente expresada en otros monumentos nunca construidos, en otros «Sueños», en otros —quizá Cien— dibujos.

A.C. 1977

NOTAS

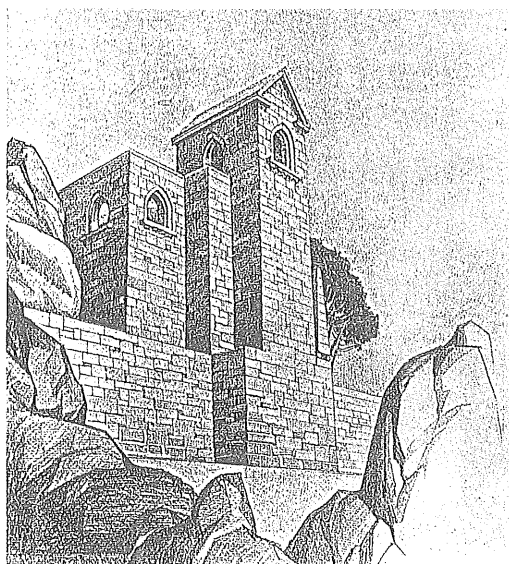
¹ Como ejemplo de lo que opinaban sobre lo moderno los arquitectos formados en la enseñanza tradicional, valga esta frase de Gutiérrez Soto (*Hogar y Arquitectura*, n.º 92, 1971): «Yo siempre he pensado que la arquitectura funcional ha venido a ser (aparte de su doctrina) la tabla de salvación de los mediocres; con unos volúmenes discretos, pero limpios, y unas cuantas rayas horizontales, más o menos proporcionadas, un mal arquitecto sale del paso discretamente.»

² El Cuerpo Nacional de Arquitectos no se logra. En contrapartida un gran número de profesionales pasan a ser, en los primeros años cuarenta, funcionarios del Estado o de organismos paraestatales: Dirección General de Arquitectura, Dirección General de Regiones Devastadas, Instituto Nacional de la Vivienda, Instituto Nacional de Colonización, Obra Sindical del Hogar, Instituto Nacional de Previsión, Ayuntamientos, Diputaciones, Instituto Nacional de Industria, Cajas de Ahorros, etcétera.

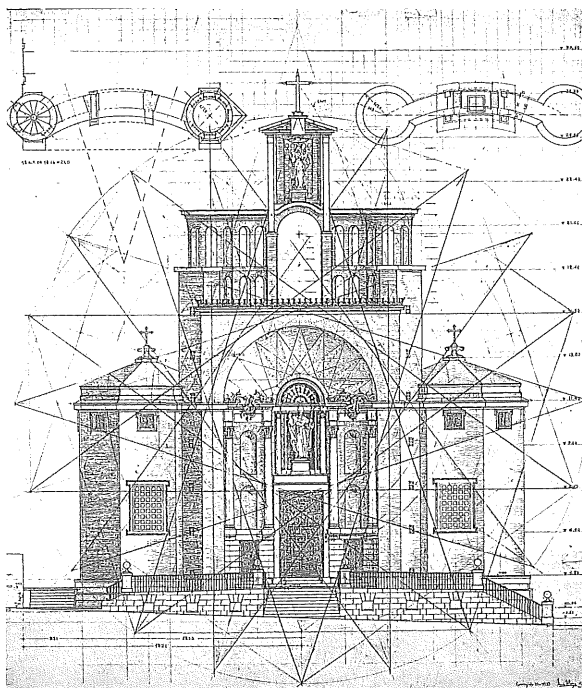
³ Ver Antón CAPITEL: «La Universidad Laboral de Gijón o el poder de las arquitecturas», en *Arquitecturas Bis*, 12, marzo-abril de 1976.

⁴ Ver Carlos SAMBRICIO: «Por una posible arquitectura falangista», en *Arquitectura* (Madrid), 199, marzo-abril de 1976.

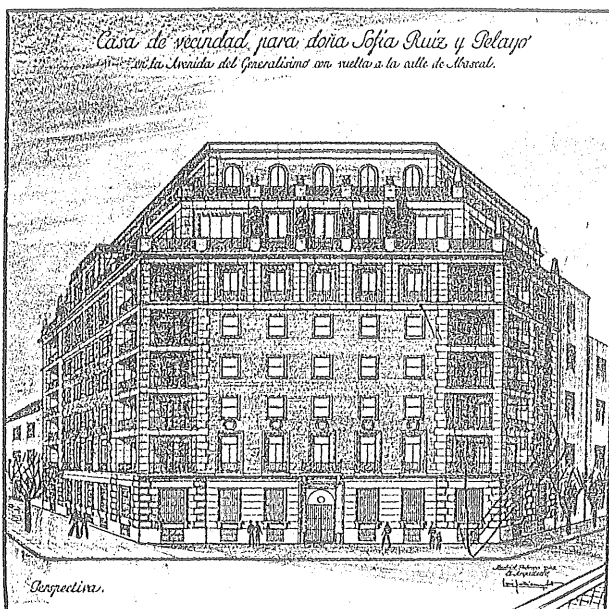
⁵ Rafael de Aburto realiza también la Granja-Escuela en Talavera de la Reina (1948) siguiendo las directrices de Luis Moya en *Bóvedas tabicadas*. Cabe adjudicar una cierta responsabilidad, tanto en este trabajo como en el bloque Virgen del Pilar de Cabrero, al aparejador Manuel de las Casas Rementería, ayudante de Moya, que trabaja con Aburto y Cabrero en estas dos ocasiones.



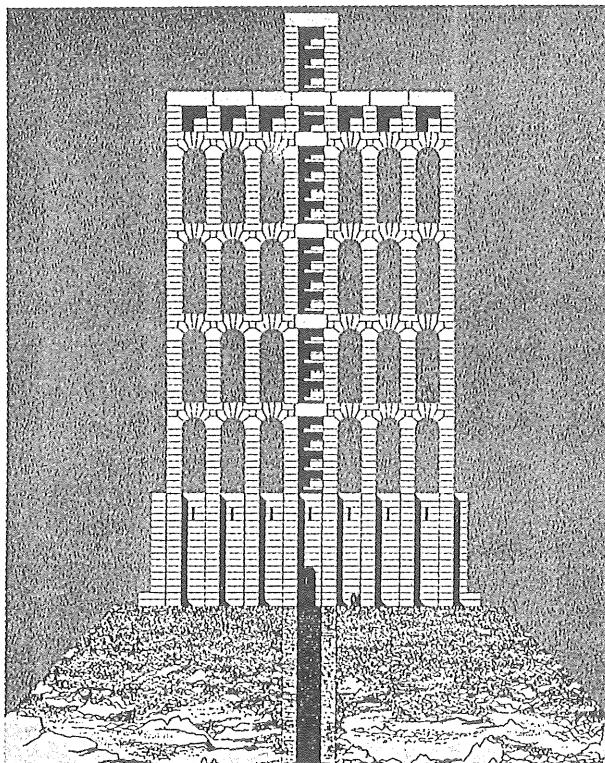
Pedro Muguruza: Capilla para el Vía Crucis del Valle de los Caídos.



Luis Moya: Fachada de la iglesia de San Agustín, Madrid.



Luis Gutiérrez Soto: Edificio de viviendas en Abascal/Castellana, Madrid.



Francisco Cabrero: Proyecto para la cruz del Valle de los Caídos.